

# IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE DOS PINTURAS DE MATISSE EN SEVILLA, EN 1910-11

## IDENTIFICATION AND ANALYSIS OF TWO MATISSE'S SEVILLIAN PAINTING, IN 1910 TO 1911

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL  
Universidad de Sevilla. España

El artículo plantea la identificación y el análisis de dos pinturas realizadas por Matisse durante su estancia en Sevilla, en el invierno de 1910 a 1911. Esto resuelve las expectativas creadas por el testimonio del propio artista al pintor contemporáneo Miguel Pérez Aguilera, al que aseguró, en las tertulias parisinas que compartieron en 1948, la estancia en la capital andaluza y la existencia de algunas obras pintadas en ésta, ilocalizadas durante mucho tiempo.

Palabras clave: Matisse, pintura, vanguardias, figuración, Pérez Aguilera.

This article is about the identification and formal analysis of two pictures of Matisse in Sevilla, along the winter of 1910 to 1911. The question determined the contemporary painter Miguel Pérez Aguilera expectation, lively for personal testimony in 1948 Parisian circle that fastened the Andalusian capital residence and the reality of some Sevillian pictures, many times no place.

Keywords: Matisse, painting, avant-garde, figurative art, Pérez Aguilera.

Henri Matisse, una de las figuras fundamentales de las Vanguardias Históricas en París, a inicios del siglo XX, estuvo en Sevilla en el invierno de 1910 a 1911. Su presencia en la ciudad está acreditada por el testimonio directo al pintor jienense, afincado en la misma desde 1945, Miguel Pérez Aguilera.

Éste comentó en numerosas entrevistas en la prensa local, resumidas en la biografía de Pilar Lebeña, que conoció al maestro francés en las tertulias que frecuentaba en París, en 1948. Aportó el siguiente dato: *me contó que había vivido en una pensión en la Plaza Nueva, y que la abandonó deprisa ante la enfermedad de su mujer dejando atrás cuadros y bocetos*<sup>1</sup>. Convencido de la credibilidad de la noticia, aportada no ya por una fuente directa sino por el mismo protagonista, siempre dijo que *esos cuadros tendrían que estar en alguna parte*.

---

1 Lebeña, Pilar: Miguel Pérez Aguilera. El pintor de los silencios; Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005, Págs. 15 y sigs.

Durante mucho tiempo se especuló sobre la posibilidad de que Matisse hubiese pintado algunas obras en esta ciudad y, salvo Pérez Aguilera, que siempre lo creyó probable, y las buscó con verdadero interés, aunque sin éxito, las dudas se unieron al desinterés general y frustraron las identificaciones. La estancia quedaba reducida así al papel de mera anécdota.

## I. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA VALORACIÓN DE LAS FUENTES ISLÁMICAS EN LA EVOLUCIÓN DE MATISSE

Numerosas investigaciones de las tres últimas décadas señalaron la importancia de las fuentes orientales islámicas en la evolución de la pintura de Matisse, en 1910 a 1912, y las que consideraron importantes consecuencias de tal ascendencia en la pintura del francés en las dos décadas siguientes.

La deducción era evidente, debido a los temas, entre los que destacan paisajes y odaliscas, que remiten a experiencias directas en ciudades norteafricanas. Las referencias tomadas del natural y la configuración de imágenes mentales procedentes de las experiencias reales, aluden a vivencias concretas e intensas que, hasta época reciente, la historiografía pasaba por alto, o citaba de modo circunstancial, como si fuese un aspecto irrelevante, un hecho ocasional, pintoresco, que sólo aportase variantes temáticas sin ascendencia en el proceso creativo de un artista universal, reducido, de ese modo, al contexto parisino originario, importante, imprescindible; mas no exclusivo.

Las dos tendencias convivieron y tuvieron similar vigencia desde entonces. La importancia de Matisse, la trascendencia de sus aportaciones al Arte Contemporáneo, lo situaban en un nivel superior, de fácil apreciación por su contundencia visual; de difícil comprensión por su carácter conceptual. Eso facilitó la identificación de las referencias islámicas y, al mismo tiempo, las relegó en el orden estructural propio que trascendió los temas y los motivos de representación.

Ante esa tesitura, las preguntas que podrían hacerse son, ¿tuvo alguna incidencia el conocimiento de ese arte en la evolución de Matisse? ¿Si la tuvo, en qué sentido? ¿Varió la configuración volumétrica en las pinturas de 1910 a 1914? ¿Concibió el espacio de otro modo en esas pinturas?

Alfred Barr<sup>2</sup> fue de los primeros que planteó la evolución de Matisse en función de criterios concretos en el ámbito plástico y, en vez de cerrarse en tal realidad, incontestable, aunque incompleta si no se dilucidan las motivaciones que la posibilitaron y la incentivaron, asumió la incidencia en éste de las circunstancias personales, incluidos los viajes. Comentó aspectos relacionados con la aceptación de los temas por el público y los posibles clientes, y así inició, indirectamente, la reflexión sobre la importancia de los estímulos islámicos en la evolución de su pintura. Pese a todo, en lo que aquí

---

2 Barr, Alfred: *Matisse: his Art and his Public*; Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1951. Pág. 35 y sigs.

concierno, no precisó la secuencia de la aproximación de Matisse al arte islámico ni los detalles de su estancia en Sevilla.

George Heard Hamilton<sup>3</sup> siguió la otra opción indicada, la conservadora que indagó de modo exclusivo en las relaciones formales, sin ningún interés en las posibles causas. Hamilton expuso la singularidad creativa de Matisse en función de la evolución estructural de sus pinturas, en la que reconoció una identidad cerrada, hermética, que fundamentó mediante la relación con las creaciones plásticas propias. En su planteamiento, la relatividad de los temas restó importancia a las circunstancias en las que accedió a ellos. No tuvo en cuenta esos viajes y, muchos menos, la estancia en Sevilla.

El interés por los fundamentos conceptuales y los planteamientos teóricos de los historiadores del arte de los años setenta y ochenta del siglo XX, asociados a las nuevas tendencias, se proyectó a esta problemática, aunque de modo tímido, insuficiente. Muchos se quedaron a medio camino. Elsen<sup>4</sup>, Flam<sup>5</sup>, Gowing<sup>6</sup>, Bock<sup>7</sup>, Russell<sup>8</sup>, Schneider<sup>9</sup>, Noël<sup>10</sup> y Guichard-Meili<sup>11</sup>, y después, Elderfield<sup>12</sup>, Kostenevitch y Semionova<sup>13</sup>, y Wilson<sup>14</sup>, reflejaron, con mayor o menor profundidad, las variantes temáticas, imposibles de obviar, como algo supeditado a la brillante creatividad asociada a la actividad en París. Casi todos plantearon o aludieron al interés de Matisse por el arte islámico; algunos comentaron los viajes a Marruecos; ninguno la posible incidencia de éstos en la evolución del artista, y menos el viaje previo y documentado a Sevilla.

En todo ese tiempo, Pérez Aguilera reclamó con insistencia en los diarios locales la presencia de Matisse en la ciudad. No pretendía reivindicar nada, tampoco planteaba el conocimiento histórico y la relación con su evolución artística, lo que le interesaba era encontrar los cuadros que hubiese pintado aquí. Visitó el mercadillo del Jueves con ese propósito en numerosas ocasiones. Creía que sus paisanos no le darían el valor que tendrían las pinturas, que no apreciarían la creatividad ni los fundamentos estéticos de esas obras de vanguardia, cuyas simplificaciones formales pasarían desapercibidas e incluso serían rechazadas. No le faltaba razón al maestro Pérez Aguilera, la sociedad sevillana vivía ajena a las vanguardias artísticas. Por eso, no desistió de su empeño, y

---

3 Heard Hamilton, George: *Pintura y escultura en Europa*; Madrid, Cátedra, 1967, 1972 y 1993, Págs. 166 y sigs; y 177 y sigs.

4 Elsen, Albert: *The Sculpture of Henri Matisse*; Nueva York, 1972, Págs. 31 y sigs.

5 Flam, J: *Matisse on Art*; Londres, 1973, Págs. 21 y sigs.

6 Gowing, L: *Matisse*; Londres, 1979, Págs. 23 y sigs.

7 Bock, C: *Henri Matisse and Neo-Impressionism*, 1898, 1908; *An Arbor*, 1981, Págs. 45 y sigs.

8 Russell, J: *El mundo de Matisse*; Amsterdam, 1982, Págs. 37 y sigs.

9 Schneider, P: *Tout l'oeuvre peint de Henri Matisse, 1904-1928*; París, 1982, Págs. 29 y sigs.

10 Noël, B: *Matisse*; París, 1983, Págs. 17 y sigs.

11 Guichard-Meili, J: *Henri Matisse*; Madrid y Barcelona, 1988, Págs. 31 y sigs.

12 Elderfield, J: *Henri Matisse, 1904-1907*; París, 1993, Págs. 41 y sigs.

13 Kostenevitch, A; y Semionova, N: *Matisse et la Russie*; París, 1992, Págs. 35 y sigs.

14 Wilson, S: *Matisse*, Barcelona, 1992, Págs. 29 y sigs.

menos teniendo en cuenta que Juan de Mata y Carriazo compró en ese mercadillo el famoso *Bronce Carriazo* tartésico; Hernández Díaz encontró allí el *Cirineo* de Juan Mesa de la Hermandad de Pasión; y distintos particulares diversas pinturas de firma del último cuarto del siglo XIX. Nunca perdió la ilusión; sin embargo, nunca encontró un Matisse. Sólo la moderna degeneración del mercadillo acabó con sus expectativas.

La estancia de Matisse en Sevilla seguía siendo una incógnita. Habría que esperar hasta la última década del siglo XX para que la historiografía considerase la relación. Esto fue posible con la revisión de las referencias y los estímulos en la evolución de su pintura y, sobre todo, con la difusión del testimonio aportado por Pérez Aguilera.

Volkmar Essers fue de los primeros en reconocer la ascendencia del arte islámico en la evolución estructural y espacial de la pintura de Matisse<sup>15</sup>. En consecuencia, estableció la secuencia derivada de las primeras ventas en Nueva York, en 1908; la instalación en Issy les Moulineaux, en 1909; los viajes a Berlín, en 1909, y Munich, en 1910, en compañía de Marquet; la exposición en París, en 1910, en la que ya mostró las nuevas preocupaciones derivadas de la admiración del arte islámico, asimilado en las exposiciones que visitó en las ciudades alemanas; el viaje a Sevilla, en 1910 y principios de 1911; y el viaje a Marruecos, en el invierno de 1911.

La secuencia de Volkmar Essers dejó clara la importancia de la estancia de Matisse en Sevilla por dos motivos, tuvo tiempo suficiente para pintar y le sirvió de puente para el viaje a Marruecos del que tantos trabajos se conocen. Además reconoció la procedencia sevillana de una de las pinturas conservadas en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo.

Melania Rebull destacó *la reelaboración visual y temática* de los viajes de Matisse a Argelia y Marruecos, en 1906, 1912 y 1913, que consideró *traducidos después en las odaliscas de los años veinte o en su creciente interés por los modelos seriados de cerámicas, tales estampas y papeles pintados*<sup>16</sup>. Lo sorprendente es que no hablase de los viajes a las ciudades alemanas en las que Matisse conoció el arte islámico, ni del inmediato a Sevilla, donde profundizó en ese sentido.

Sophie Monneret<sup>17</sup>, que sí los tuvo en cuenta, expuso la atracción de Matisse por el arte oriental, incentivada por la exposición de obras maestras del arte musulmán, celebrada en Munich, en 1910. Ésta sería, para ella, relativa, como una llamada de atención que cultivaría con nuevas e inmediatas experiencias. Su afirmación fue categórica: *el descubrimiento de España, marcó el comienzo del auténtico interés de Matisse por el arte oriental*. Por eso, no se entiende que no citase el viaje a Sevilla, objetivo de su estancia en el país. Tampoco precisó o descartó las hipotéticas consecuencias formales de tal estímulo en su arte y centró sus reflexiones en los posteriores viajes a Moscú y a Tánger, en los que sí reconoció la verdadera importancia que tuvieron en su evolución.

15 Essers, Volkmar: Henri Matisse; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Págs. 36 y sigs y 93.

16 Rebull Trudell, Melania: Matisse, 1869-1954; Barcelona, Globus, 1994. Pág. 8.

17 Monneret, Sophie (SM): Matisse. La obra de una vida; Barcelona y Madrid, Creación y Edición Multimedia y PML Ediciones, 1994, Págs. 13 y sigs y 96.

Boris B. Piotrovski e Inna S. Nemilova<sup>18</sup>, director y conservadora del Museo del Ermitage, no continuaron la iniciativa de Volkmar Essers cuando seleccionaron las obras que estimaron más representativas de la Institución, pues excluyeron los lienzos sevillanos de la importante representación de Matisse. La iniciativa contribuyó, de nuevo, al aislamiento y el olvido de la breve estancia del artista en Sevilla.

## II. MOTIVOS DEL VIAJE DE MATISSE A SEVILLA, EN EL INVIERNO DE 1909 A 1910

Conocido el interés de Matisse por el arte islámico, la fascinación que le causaron las exposiciones de Berlín y Munich, el inmediato viaje y la estancia en Sevilla, a finales de 1910 y principios de 1911, serían consecuencia de la necesidad de aproximarse a la actualidad de éste por medio de un contexto afín, el que corresponde al brillante legado de la cultura andalusí.

El propósito de Matisse en Sevilla estaría claro. Las preguntas serían entonces, ¿por qué Sevilla y no Córdoba, la capital del califato; o Granada, capital del reino nazarí cuya proximidad cronológica posibilitó la conservación de importantes edificios y obras de arte? ¿Por qué no viajó directamente a Marruecos, donde, en ciudades como Tánger, podría vivir una experiencia directa en la realidad islámica contemporánea?

La respuesta es sencilla, las ciudades andaluzas estaban de moda en París a principios de siglo, y, entre ellas, sobre todo, Sevilla. La imagen de una ciudad provinciana y cerrada en sí misma no concuerda con ese interés y tampoco con la opinión de intelectuales como Juan Ramón Jiménez, que la consideró un centro cultural de primer orden<sup>19</sup>.

¿Por qué esa consideración y en qué términos? José María Izquierdo<sup>20</sup> percibió la imagen de una Andalucía fantástica recreada por los artistas y, pasado mucho tiempo, Alfonso Braojos, Parias y Álvarez Rey<sup>21</sup>, la tuvieron en cuenta como explicación a la proyección exterior que Carlos Colón<sup>22</sup> vio así:

*Lo mismo puede decirse de la Sevilla que hoy conocemos y añoramos, ciudad recreada primero literaria y operísticamente desde fuera, y más tarde —en un proceso*

---

18 Piotrovski, Boris B; y Nemilova, Inna S: Museo del Ermitage; Barcelona, Océano, 1997, Págs. 233 a 236.

19 Blasco Pascual, Francisco Javier: “Introducción”; en Jiménez, Juan Ramón; Selección de prosa lírica; Madrid, Espasa Calpe, 1990, Págs. 17 a 55.

20 Izquierdo, José María: Divagando por la ciudad de la gracia; Sevilla, 1914. Reeditado en Sevilla, ABC, 2001, Págs. 193 y sigs.

21 Braojos, A; Parias, M; y Álvarez Rey L: “Sevilla en el siglo XX”; en Historia de Sevilla, Tomo I, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, Pág. 87.

22 Colón, Carlos: “Restauración de España. Reinención de Sevilla: la época de Rodríguez Ojeda (1853-1930)”; en Juan Manuel. El genio de Rodríguez Ojeda; Sevilla, Diario de Sevilla, 2000, Págs. 30 y sigs.

*asombroso— reinventada desde dentro por los escritores y pintores costumbristas, el nacionalismo musical y la arquitectura y urbanismo regionalistas.*

Esta reinención empezó tras el sexenio revolucionario, en 1874. Sevilla, que nunca había olvidado su grandeza y su poder en los siglos XVI y XVII, intentaba salir de una postración que ya duraba más de siglo y medio.

En el texto de Carlos Colón encontramos las respuestas a por qué se interesó Matisse en Sevilla; y a cuáles fueron los motivos de su rápida marcha y de la renuncia a la pintura de imágenes exteriores.

La reinención desde fuera le proporcionó a la ciudad un progresivo prestigio exterior, cuyo eco asumió Juan Ramón Jiménez. La nueva imagen, consecuencia de un glorioso pasado histórico y artístico, la publicitó en los círculos vanguardistas parisinos de principios de siglo. Cuando Matisse se interesó por el arte islámico en Alemania, y de vuelta en París, allí, en la capital francesa, Sevilla era una referencia de moda, atractiva por la diversidad cultural de la que partía.

La historiografía insistió con frecuencia en la importancia de los viajes de los artistas contemporáneos de todo el mundo, y los españoles en particular, a París y, salvo Carlos Reyer y Mireia Freixa, no prestó la atención debida a las iniciativas inversas, los viajes de los vanguardistas parisinos a Rusia, Alemania y España. Por ejemplo, es cierto que Picasso viajó tres veces a París, cuatro con la definitiva de 1904, y que en esos viajes fue un espectador insaciable del arte de vanguardia, en el que encontró nuevas referencias que determinaron su evolución; mas también lo es que volvió otras tantas veces a Barcelona, estuvo por tercera vez en Madrid y además viajó durante varios veranos seguidos a Andalucía, donde, al menos, es seguro que estuvo en Málaga, en 1901. Esos viajes, minimizados por la historiografía, también fueron importantes en su formación.

Matisse no fue el único artista de vanguardia que viajó a Andalucía y, en concreto, a la ciudad hispalense. Uno de los primeros fue Rodín, que estuvo en la provincia de Málaga, seguro en Ronda, y quizá en Sevilla. Esto no está confirmado, aunque lo apunta un indicio significativo, en el inventario del Museo Rodín de París se ha identificado la pierna derecha de la estatua romana de Trajano Divinizado, procedente de Itálica, que adquirió en ese viaje<sup>23</sup>.

Los desplazamientos fueron continuos y cruzados y no en una sola dirección. Entre los amigos catalanes de Picasso, Rusiñol (1861-1931) y Ramón Pichot (1871-1925) viajaron juntos<sup>24</sup> a varias ciudades andaluzas, en las que el segundo realizó la serie *La España Vieja*, publicada en la revista *Luz*, en 1898, cuyo decadentismo expresionista, resuelto con una técnica compleja, elaborada tal Nonell en *Los cretinos*, y aplicada con intereses primitivos, concepto que surgió de modo simultáneo o inmediato en París, es equiparable a *Darío de Regoyos* y *Verhaeren* en su *España Negra*. Ricardo Canals,

23 Museo Rodín, París. Inventario, OA 1.

24 Reyer, Carlos; y Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*; Madrid, Cátedra, 1995, Pág. 412.

que estuvo<sup>25</sup> con Nonell en Boi y en París, viajó a Sevilla al menos una vez cada año entre 1898 y 1901, ambos inclusive, con la pretensión de captar el tipismo andaluz en el sentido trágico de la expresión, siendo su marchante parisino, Durand Ruel, quien financió los viajes desde la capital francesa, en 1900 y 1901.

La estancia de Matisse fue posterior a las indicadas. Los viajes continuaron en la tercera década con motivo de las actividades generadas por los preparativos de la Exposición Iberoamericana, aunque los artistas documentados fuesen de menor importancia. El dramaturgo Eduardo Marquina, teórico del arte que presidió una de las tertulias catalanas en las que participaron Picasso y los vanguardistas de su círculo, se instaló en la ciudad entrada la tercera década del siglo XX, en la que alquiló la *Casa León y Armero*<sup>26</sup>, en la calle San Vicente.

La elección de este destino estuvo, pues, predeterminada por la popularidad adquirida en el exterior. El modo de vida, la economía y aun la mentalidad política de la mayor parte de los sevillanos se manifestaba con tendencia a las posiciones conservadoras y a la falta de vitalidad provinciana; al mismo tiempo, la incesante actividad de ciertos sectores intelectuales y la propensión de los arquitectos, literatos, escultores, músicos y pintores, a la reinvención de una identidad propia, que afectó incluso a la reorganización de la Semana Santa, la proyectaron sobre esos límites.

Una vez en Sevilla, Matisse se encontró con esa reinvención interior, de carácter costumbrista, y ésta, admirada por los visitantes por su contenido pintoresco, no ofrecía el ambiente andalusí original al que aspiraba el artista. Ése fue el motivo de su pronta marcha. Lo que le interesaba eran los matices originarios de la cultura islámica, de la vida cotidiana desde la perspectiva de la formación cultural distinta, y esas condiciones ya no se daban en la Sevilla reinventada de principios del siglo XX.

Según le comentó a Pérez Aguilera, su salida de la ciudad fue debida a la enfermedad de su mujer de ahí el carácter improvisado y el posible abandono de los lienzos; sin embargo, hay dos datos que no concuerdan, que no se haya encontrado ninguna obra suya en ésta; y que los dos lienzos identificados se encuentren en el Museo del Ermitage, destino de Matisse una vez que salió de Sevilla y estuvo por un breve espacio de tiempo en su casa de Issy les Moulineaux. Ese viaje fue anterior al de Tánger.

Son indicios de dos posibilidades, que, hablando de memoria y pasados treinta años, no recordase que la salida precipitada no fue de Sevilla, sino de Moscú o San Petersburgo, ciudades a las que habría trasladado los lienzos sevillanos; o que, por cortesía hacia el joven procedente de Sevilla, no le dijese que el auténtico motivo de su marcha fue la decepción ante la ciudad moderna y reinventada, ya que él aspiraba a un contexto previo a las invenciones regionalistas que estaban transformando a la ciudad, y no a la vida moderna y las modas tendentes a la incorporación de elementos ingleses

25 Reyer, Carlos; y Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*; Op. Cit. Pág. 411.

26 Archivo Eduardo Ibarra; Sevilla, Notas sobre una casa sevillana, Pág. 32.

y franceses como signo de progreso, caso en el que habría tenido tiempo suficiente para el embalaje y el traslado de las obras.

El aprecio de Matisse por sus creaciones, común a casi todos los artistas contemporáneos, difiere de la posibilidad de abandono y refuerza esas interpretaciones.

### III. LOCALIZACIÓN DE LAS OBRAS

La documentación relativa a dos pinturas de Matisse en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo, tituladas, *Interior I* (o *El sofá*); e *Interior II*, ambas en 1910-1911, indica el origen de éstas en Sevilla<sup>27</sup>.

Identificada la primera de ellas en una antigua fotografía del amplio salón de la casa del coleccionista ruso Sergei Shukin, en Moscú, la procedencia es clara. Amigo de Matisse, enemistado con Picaso, al que no dejó de comprar obras, sobre todo cubistas, fue un decidido promotor de las vanguardias artísticas establecidas en París.

Volkmar Essers reconoció e inició el análisis formal de la segunda. Fue de los primeros en admitir la procedencia, avalada por la documentación conservada en el Museo citado. Omitió la primera, quizás por los condicionantes del formato de la publicación, pues parece ilógico que tuviese una en cuenta y no la otra, en la misma sede y con documentos comunes.

Las dos aparecen en el catálogo elaborado por Sophie Monneret, autora que no aludió a los vínculos con Sevilla proporcionados por tales referencias; es más, sus análisis, planteados con perspectivas generales, no incluyeron estudios pormenorizados, por lo que no trató el tema de la procedencia y tampoco estableció similitudes o diferencias cualitativas con las obras previas ni con las posteriores, necesarias para la propuesta de identificación.

Sophie Monneret propuso un catálogo fundamental, riguroso en muchos aspectos, en el que fijó la secuencia cronológica de las pinturas y esculturas más importantes de Matisse, entre ellas las dos sevillanas aquí estudiadas; sin embargo, la propuesta no tuvo correspondencia en el texto, en el que omitió la estancia en la ciudad. En definitiva, siguió la tendencia francesa interesada en la evolución estructural propia aislada de las circunstancias personales, en muchas ocasiones, con las motivaciones y los principios que la hicieron posible y, con tal omisión y la falta de análisis formales, no inició el proceso de reconocimiento de esa breve etapa.

Ninguna de las dos está incluida en el de Boris B. Piotrovski e Inna S. Nemilova, dedicado a la colección del Museo del Ermitage. Esta circunstancia aumentó la carencia indicada.

La identificación de las dos pinturas de Matisse en Sevilla demuestra la veracidad del testimonio aportado y tantas veces repetido por Pérez Aguilera y satisface las expectativas que con tanta ilusión alentó.

---

27 Archivo del Museo del Ermitage, San Petersburgo. Cat. M 3 y 4.



#### IV. UNA PINTURA POCO CONOCIDA Y AHORA IDENTIFICADA, *INTERIOR I, O EL SOFÁ (O NATURALEZA MUERTA EN SEVILLA)*

La primera obra identificada de Matisse en Sevilla es *Interior I, o El sofá*, a la que también se podría titular, según se deduce de la documentación original, *Naturaleza muerta en Sevilla*<sup>28</sup>.

La documentación del archivo del Museo del Ermitage, en San Petersburgo, la relaciona con la vista interior reconocida por Volkmar Essers, en cuyo texto aparece con el apelativo toponímico matizado con el número II, lo cual alude a la existencia de otra anterior, ésta, que; no obstante, obvió. Palomero Páramo la reconoció como tal en su *Historia del Arte*<sup>29</sup>.

La composición muestra un espacio interior con varios muebles solos, sin uso en ese momento y estratégicamente colocados. Una mesa baja y de aspecto irregular debido a la corrección de las perspectivas, forzadas, y a la decoración que se extiende por toda la superficie, ocupa la zona central. Las dos macetas con plantas y flores que sostiene, proponen una diagonal inversa que potencia el efecto. Un sofá con crestería de madera tallada y superficies análogas cierra el fondo. Los laterales, con tratamientos distintos, evitan la simetría. Los dos están ocupados por sillas, la del lado izquierdo del lienzo completa; de la del lado derecho sólo se ve un ángulo y, sobre éste, una tela volada, quizás una cortina. Las superficies de las dos están cubiertas por paños o forros enterizos estampados; y la posible cortina, lisa, sin pliegues y con texturas de distinta densidad y zonas veladas, recuerda la consistencia y las texturas de los visillos.

La perspectiva envolvente tiene una clara ascendencia en las tendencias renacentistas italianas del siglo XVI; sin embargo, la ausencia de personajes y la propia presentación del interior como tal, con la crudeza visual del vacío, está condicionada por la novedosa presencia física de los muebles, atenuada por el carácter decorativo de las superficies. Las relaciones establecidas entre los volúmenes y el vacío, rompen con la ascendencia indicada y remiten a las inquietudes vanguardistas contemporáneas.

El predominio textil de las superficies unifica los volúmenes y les proporciona una consistencia visual que suple a la falta de masa de los modelos elegidos. Las características de los estampados, profusos, lineales o repetitivos, refuerzan el efecto. Ésa es una de las principales aportaciones de Matisse a las vanguardias. El contraste de éstas con los fondos lisos, en un mismo color graduado por los cambios cromáticos, genera el ritmo circular, envolvente, y origina el espacio en un contexto neutro debido a la uniformidad del nivel de tierra y el fondo y la renuncia a otros elementos lineales que no sean los de las superficies de los objetos. La ausencia de variaciones cromáticas significativas, sustituidas por veladuras moderadas que cumplen una función similar con menor alcance, aumenta el efecto.

La relación de una mesa central con un elemento de cierre en el fondo no fue nueva en Matisse, procede de pinturas de finales del siglo XIX, como *Platos sobre la mesa*<sup>30</sup>,

28 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 90 x 117 cm. SM 163.

29 Palomero Páramo, Jesús Miguel: *Historia del Arte*; Sevilla, Algaida, 2003, págs. 460 y 461.

30 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 97 x 82 cm. No está en SM.

en 1900. La perspectiva caballera de la mesa sirve de soporte a la naturaleza muerta formada por tres elementos cuya contundencia destaca sobre el tablero rectangular, preciso, cubierto por un mantel estampado cuyo dibujo apenas se aprecia, reducido a unas cuantas manchas de color dispersas y muy atractivas por los colores cálidos, con predominio del amarillo, que presenta correspondencias binarias con los reflejos de los propios objetos. La solidez y la definición del tablero contrastan con la soltura y la indefinición de la caída de ese paño, etéreo, informe, que tapa los fondos y anula las perspectivas, excepto en la parte de la diagonal más extensa, en la que se fusiona y presenta un plano en sombra que adquiere sentido con el pliegue del ángulo.

El criterio compositivo es análogo; aunque, las diferencias son notables. En el antecedente citado, la mesa ocupa la mayor parte de la composición y la naturaleza muerta se presenta en primer plano; en la pintura sevillana el punto de vista es más lejano y el rayo central de visión se proyecta sobre la zona en la que se deforma la mesa por el efecto de la perspectiva y, en consecuencia, sobre el espacio generado entre ésta el sofá y el sillón del lateral izquierdo de la composición, criterio que aparta a la naturaleza muerta a un segundo plano, tanto visual como de atención.

Tales se aprecian con mayor intensidad respecto de *Naturaleza muerta con chocolatera*<sup>31</sup>, en 1900. La composición es muy parecida a la de *Platos sobre la mesa*, de la que difiere en el cierre de fondo, el elemento común con *Naturaleza muerta en Sevilla*, en la que prevalece la configuración espacial frente al protagonismo volumétrico de los objetos, de corte más tradicional, superado, en el ejemplo propuesto, por la proximidad del encuadre, cuyo efecto, contrario, limita la concepción espacial.

Matisse dispuso correcciones ópticas sobre un mismo esquema en la *Naturaleza muerta con la danza de fondo*<sup>32</sup>, en 1909. En ésta, la mesa está todavía en primer plano; mas el desplazamiento hacia el lateral izquierdo del soporte y la liberación de los espacios propiciada por el carácter plano del cuadro de fondo en el caballete, reforzada por la continuidad de la diagonal de la ventana; y, como efecto complementario, la inclusión de motivos lineales, flores y frutos, en el estampado del mantel, anticipan los criterios de la pintura sevillana, con la que comparte, además, las dimensiones del soporte.

Los objetos también presentan similitudes y grandes diferencias. En *Platos sobre la mesa*, el volumen remite a las configuraciones mediante planos asociados a las disposiciones geométricas de Cezanne, de quien se distanció con los colores cálidos y expresivos, en los que planteó correspondencias visuales ajenas a la definición volumétrica de los objetos. En *Naturaleza muerta con la danza de fondo* y *Naturaleza muerta sevillana*, la referencia fue el natural recreado a través de los recuerdos elaborados.

Otras pinturas aportan elementos o criterios fundamentales en la sevillana. La mesa y los objetos de *Naturaleza muerta con alfombra roja*<sup>33</sup>, en 1906, presentan superficies homogéneas, cubiertas por toques de color que se presentan como motivos semejantes

31 Antigua Colección Alex Maguy, París. Óleo sobre lienzo, 73 x 59'5 cm. SM 18.

32 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm. SM 152.

33 Museo de Pintura y Escultura, Grenoble. Óleo sobre lienzo, 89 x 116'5 cm. SM 80.

desarrollados en extensión tal las superficies textiles. Éstas predominan debido al mantel de la base y al mantón que, extendido en lateral izquierdo de la composición, alterna con los platos con frutas, el melón, el cazo y el libro o caja, pues no está muy claro qué representa. Las pinceladas yuxtapuestas de éstos tienen efectos equiparables. El tapiz de fondo y las pinceladas yuxtapuestas y veladas de los fondos contribuyen a la unificación. Difieren en las formas lineales de los motivos de aquélla, cuya ascendencia remite a *Mesa servida (Armonía en rojo)*<sup>34</sup>, en 1908. La amplitud de los desarrollos lineales de ésta conserva una autonomía de la que prescindió en aquel caso.

La unificación de espacios y volúmenes aportada por los fondos planos con colores puros es fundamental en *Mesa servida (armonía en rojo)* y *Taller en rojo*<sup>35</sup>, en 1911. Las diferencias entre ambas radican en la participación en la primera de las superficies cubiertas por motivos lineales en extensión, derivados de las superposiciones de tapices propias de los ambientes islámicos. En eso antecede a *Naturaleza muerta en Sevilla*, a la que aporta un elemento decisivo, trascendido por el intenso carácter complementario de los distintos elementos, considerado, entre éstos, el espacio.

En cierto sentido, la relación de los volúmenes y el espacio del cuadro sevillano sintetiza los logros plásticos propios y, mediante el énfasis directamente proporcional de éstos como criterio prioritario de representación, concuerda con las valoraciones positivo-negativas que progresaron con las tendencias cubistas sintéticas iniciadas por Picasso y Braque en ese año. El paralelismo es evidente e indica las preocupaciones comunes, a las que los grandes creadores de las vanguardias parisinas dieron respuestas muy distintas.

Matisse con un encuadre elevado, desplazado y fragmentado, pues cortó la proyección de los elementos del lateral derecho del soporte, apenas representados con una parte mínima, que asoma con la oportunidad de la aportación estratégica para la configuración de un ambiente preciso. La disposición recuerda las tomas del cinematógrafo contemporáneo, en las que la imagen se centra en un punto concreto del espacio antes de la oclusión de las cortinillas, sistema previo a los barridos de superficie proporcionado por los *travellings* de procedencia americana de las proyecciones más avanzadas.

A primera vista, el espacio vacío parece que renuncia a la acción. El propio título refiere a una naturaleza muerta, esto es, a la composición determinada por una serie de objetos sin uso aparente. Esto es cierto, y la ausencia de personajes o animales que proporcionen un argumento narrativo también, lo que no quiere decir que por falta de referencias físicas carezca de un movimiento real, propio de la animación de la vida real. Lo proporciona la cortina volada con una ágil diagonal interior desde la ventana, fuera del encuadre, suprimida, a semejanza de los efectos cinematográficos.

La ascensión de elementos locales pasa desapercibida por la modernidad perceptible en la ascendencia de los conceptos indicados; no obstante, eso no anula su presencia. La de los motivos lineales de las superficies textiles, de procedencia oriental y, por lo

34 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo 180 x 200 cm. SM 137.

35 Museo de Arte Moderno, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 181 x 219 cm. SM 177.

tanto, de asimilación previa a la estancia en la ciudad, aunque asumida y potenciada en ésta, aplicada a la integración de volúmenes y espacios comentada. Es la más importante por cuanto aporta a la configuración, resuelta con las claves propias que proclamaron a Matisse como uno de los autores claves en las vanguardias internacionales.

La composición interior contuvo la presencia de esos elementos locales, efectiva con la inclusión del mobiliario de la pensión. Los modelos están influenciados por las modas exteriores, y las fundas que unifican la composición tapan las estructuras. Sólo el sofá presenta una crestería en primer plano, resuelta como un penacho de talla, habitual en la escultura ornamental local. El elemento vegetal y vertical entre dos roleos tiene similitudes con las obras de tallistas populares, afines a las novedades incorporadas en las canastillas de los pasos de la Semana Santa.

La aportación del contexto fue, pues, mínima en lo que refiere a elementos visuales; y mucho más significativa en cuanto a la reafirmación de los conceptos propios de origen francés, que maduró y trascendió sin interferencias ni mayores aportaciones que las reflexivas, fundamentales éstas en los procesos creativos contemporáneos.

#### V LA PINTURA IDENTIFICADA POR VOLKMAR ESSERS, *BODEGÓN ESPAÑOL O INTERIOR II (NATURALEZA MUERTA EN SEVILLA II)*

Volkmar Essers<sup>36</sup> especificó que Matisse pintó en la habitación del hotel en el que se hospedaba en Sevilla la obra que tituló *Bodegón español*, también conocida como *Interior II*, a la que, por ese motivo, se podría denominar *Naturaleza muerta en Sevilla II*<sup>37</sup>.

Essers comentó lo siguiente<sup>38</sup>:

*La vista de la habitación con el sofá arqueado y la mesa circular se convierte en un bodegón por lo fragmentario y próximo del encuadre. Apenas se vislumbra el rojo púrpura del papel pintado de la pared que se repite con el mismo color en el suelo. Tapices cubren la mesa y el sofá. El cuadro está regido por su considerable ornamentación, cuyo efecto no se ve mermado por la discreta de granadas y pimientos. A lo sumo destaca, por el tamaño, la maceta blanca. Las flores cumplen casi únicamente una función ornamental. Figura y fondo se equiparan.*

La composición presenta parte de una mesa y un sofá de fondo de modo fragmentario y en primer plano. Las relaciones entre los objetos tienen cierta correspondencia con la pintura anterior; sin embargo, el planteamiento espacial es distinto y la cercanía, que parece debida a la influencia del *zoom* del cinematógrafo, anula el protagonismo del vacío.

El tapiz que cubre la mesa y los dos que tapan buena parte del sofá se funden en un mismo plano visual. Esto produce la integración de los volúmenes pese a que cada

36 Essers, Volkmar: Henri Matisse; Op. Cit. Pág. 36.

37 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm. SM 164.

38 Essers, Volkmar: Henri Matisse; Op. Cit. Págs. 36 a 38.

uno se ajusta a los perfiles de los muebles que lo soportan. El de la mesa es el menos definido, el ritmo casi circular no permite apreciar si tiene tal condición o si es debido a la transformación en perspectiva torcida de una forma regular. El sofá es el mismo de *Naturaleza muerta en Sevilla*, alterado por la proximidad del encuadre, la fusión de volúmenes en un mismo plano, producida por los tapices, y el distinto efecto de los dos que lo cubren, el del lado derecho del mismo, con un fondo color verde esmeralda intenso, sobre el que apenas se distingue el contorno de los motivos de color coral, caído hacia el exterior, de modo que, tras un violento giro oculto por él lateral de éste, tapa el suelo y la mayor parte de la pequeña sección; el de la zona central, con fondo negro y motivos vegetales con una pequeña figuración inserta de un bóvido o cévido esquemático, superpuesto al anterior y ajustado al ritmo curvo de la crestería superior, oculta por completo.

La parte izquierda del sofá y la inferior de la mesa quedan fuera del encuadre. Esto y la disminución de los espacios, reducidos al que, ofrecido en primer plano y limitado por la fusión de los tapices, contiene los objetos del bodegón; al pequeño sobrante superior, cerrado por la pantalla de color rojo puro de la pared de fondo y, por tal causa, atenuado; y al mínimo del lateral derecho, semioculto por la caída del tapiz del sofá, en el que solo se aprecian sendos testigos del suelo, en el mismo color que la pared trasera, aunque en un tono más bajo, y de un toque intermedio iluminado en ocre, justo debajo del brazo y como contraste del rojo puro superior que confluye sobre la silueta de éste, igualan a los objetos sustentantes y a los sostenidos.

Tal condición los convierte a todos en integrantes de una misma naturaleza muerta, en la que los auténticos elementos de ésta responden a dos criterios, la agrupación de objetos sólidos, la maceta con geranios y las dos jarras en disposición triangular en el centro de la escena; y las granadas y los pimientos alineados a ambos lados de la anterior agrupación, directamente sobre el tapiz de la mesa, con cuyos motivos estampados se confunden.

Volkmar Esser señaló la transformación del espacio interior en una agrupación de objetos en desuso que adquiere la condición de naturaleza muerta, debido al carácter fragmentario y la proximidad del encuadre y al efecto unificador de los tapices. Quedó pendiente la identificación del sofá y de tales tapices y, por extensión, la de la mesa, que son los mismos de *Naturaleza en Sevilla*.

Si se tiene esto en cuenta, se puede asegurar que las dos pinturas proceden de un mismo modelo, el interior de la pensión de la Plaza Nueva sevillana. Las dos son muy distintas entre sí debido a los enfoques de las composiciones. En la primera, tendente al establecimiento de relaciones en las que destaca la constitución del espacio; en la segunda, a la fragmentación de los objetos por medio de los encuadres que excluyen partes de éstos y la fusión de los volúmenes en beneficio del impacto visual de los componentes que destacan en superficie.

La reducción espacial y el protagonismo de los temas vegetales en los tapices de *Naturaleza muerta en Sevilla II* anticipan las respectivas del fondo y el mantón de

Manila de *La española* (o *La señora Matisse con Mantón de Manila*)<sup>39</sup>, en 1911. La fusión de las superficies de los distintos elementos, proyectados a un plano de visión equivalente mediante los colores puros de los fondos y la repetición de los motivos decorativos repetidos en extensión es análoga a la de *La familia del pintor*<sup>40</sup>, en 1911, con la que incluso comparte el enfoque próximo, con un primer plano inmediato, y de la que difiere en el protagonismo de las figuraciones, en ésta dispersas en vez de agrupadas, que, con su posición, aportan la levísima sensación de profundidad.

El sentido de la evolución es importante. Matisse pintó estos dos cuadros, relacionados con los sevillanos en conceptos y cuestiones formales determinantes, en Issy les Moulineaux. La noticia de la enfermedad de la mujer lo indica y el mantón de Manila de *La española* se presenta como un regalo de vuelta. En la escena de *La familia del pintor* lo delata la chimenea de fondo, inhabitual en las casas sevillanas.

La maceta y los jarrones que centran el motivo de bodegón, sobre todo aquélla, precede a la de *Flores y cerámica*<sup>41</sup>, en 1911. La de la pintura sevillana está resuelta con una base blanca que recuerda los esmaltes hispalenses, la francesa es azul; y las plantas, geranios en los dos casos, están tratadas de modo análogo. Sólo presentan una variante importante, los perfiles negros que marcan las siluetas de la planta y las flores en la segunda, criterio que se proyectó en obras posteriores como *Bodegón con naranjas*<sup>42</sup>, en 1913.

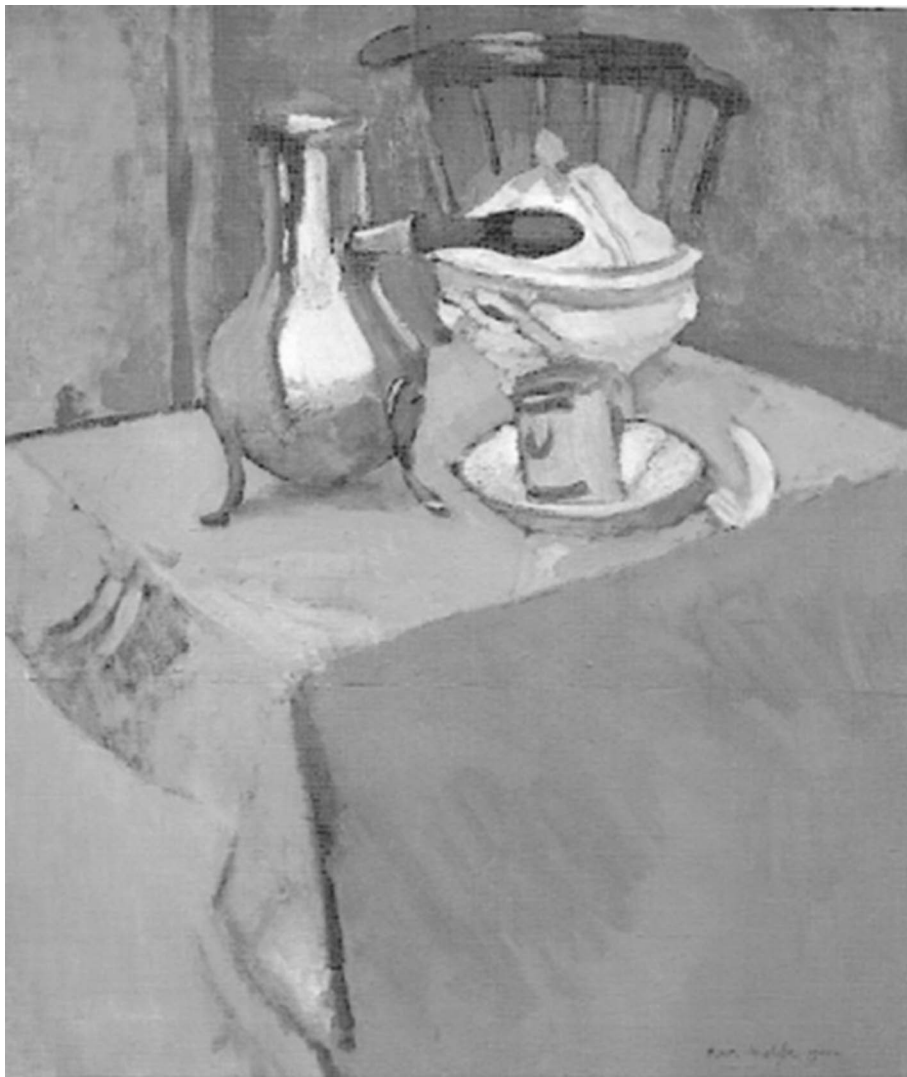
La relación de las pinturas citadas con las sevillanas es directa. La ascendencia islámica, identificada en las reducciones espaciales, el protagonismo de los tapices y la esquematización lineal de los motivos figurativos, fue para Matisse un incentivo más, asimilado como referencia para la recreación de imágenes que, aun procediendo de la realidad, tanto deben al proceso propio de síntesis formal. Ese proceso, con dos raíces determinantes, los planteamientos primitivistas de las configuraciones formales, reducidos, simplificados al máximo con criterios de apariencia ingenua que, en realidad, esconden una compleja reflexión plástica, concepto que relacionó a Matisse con Picasso más allá de los estilos, tan distintos en ambos, si es que alguna vez tuvieron relación con ellos; y la aportación de los colores puros y arbitrarios, derivados del fauvismo de principios del siglo XX, fundamenta la creatividad que lo hizo imprescindible en las Vanguardias Históricas.

39 Fundación Rudolf Staechelin, Basilea. Óleo sobre lienzo, 118 x 75'5 cm. SM 165.

40 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 143 x 194 cm. SM 168.

41 Museo de Bellas Artes, Francfort. Óleo sobre lienzo, 93'5 x 82'5 cm. SM 176.

42 Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 94 x 83 cm. SM 183.



Lám. 1- Matisse, *Platos sobre la mesa*, 1900. Museo del Ermitage, San Petersburgo.  
Es uno de los primeros antecedentes de las dos naturalezas muertas que pintó en Sevilla. La configuración del volumen aún está próxima a los planteamientos de Cezanne y el color muestra ya las preocupaciones del inminente fauvismo. El encuadre, con la mesa cortada en los ángulos y una silla de fondo, cerrando las perspectivas y unificando los espacios, será la característica personal que mantendrá en las citadas.



Lám. 2- Matisse, *Naturaleza muerta con alfombra roja*, 1906. Museo de Pintura y Escultura,

Grenoble. La influencia islámica se detecta en la evolución de Matisse por la inclusión de tapices con motivos repetidos en extensión, que cubren todas las superficies y contribuyen a la unificación de volúmenes y espacios. Ese sentido de la continuidad será común a las naturalezas muertas que pintó en Sevilla.



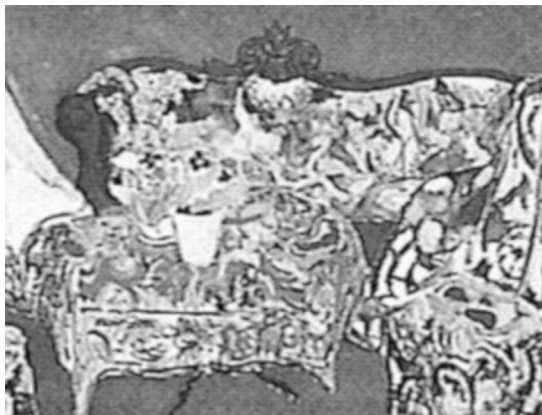


Lám. 3- Matisse, *Mesa servida (Armonía en rojo)*, 1908. Museo del Ermitage, San Petersburgo. A medida que la admiración por los temas islámicos fue más intensa, los motivos de los tapices adquirieron la proyección lineal y, a veces simétrica, que trascendió los límites primitivos del fauvismo con un nuevo sentido decorativo. Éstos cubren las superficies de los tapices de las dos naturalezas muertas sevillanas.



Lám. 4- Matisse, *Naturaleza muerta con La Danza de fondo*, 1909.

Museo del Ermitage, San Petersburgo. El encuadre en primer plano y fragmentado de la mesa deriva de *Platos sobre la mesa*, en 1900, y anticipa el de *Naturaleza muerta en Sevilla I y II*, en 1909-1910. La reproducción de uno de sus cuadros más importantes de esta etapa sobre el caballete de fondo cierra las perspectivas en equivalencia con los muebles que aparecen en estas pinturas.

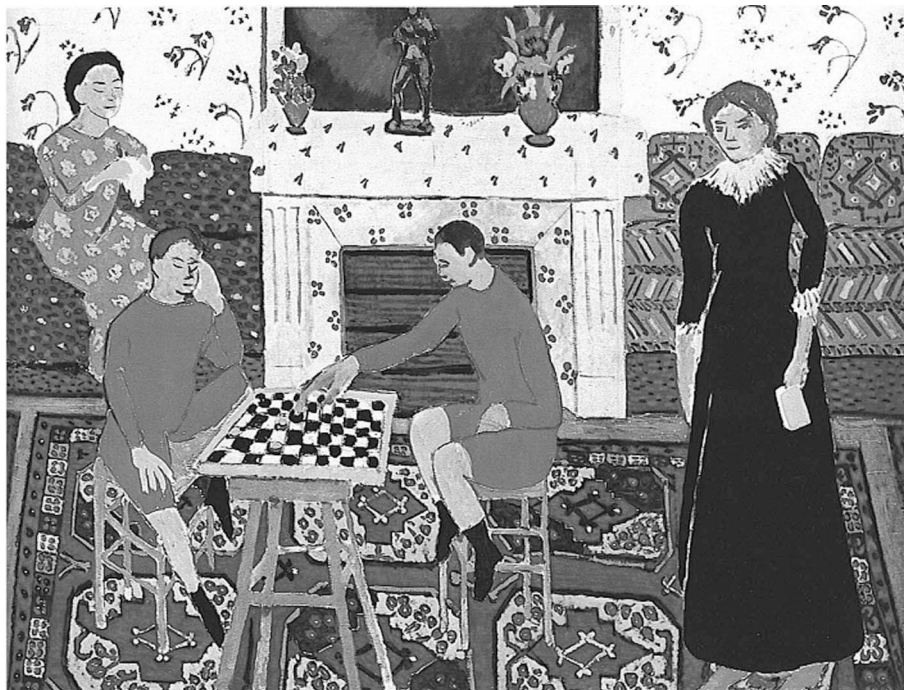


Lám. 5- Matisse, *Naturaleza muerta en Sevilla*, 1909-1910; y *Naturaleza muerta en Sevilla II*, 1909-1910. Museo del Ermitage, San Petersburgo. Las dos pinturas que Matisse pintó en Sevilla forman parte de una compleja evolución, resuelta con claves plásticas personales e inéditas en las vanguardias parisinas. La influencia del moderno cinematógrafo fue fundamental en la elección de los encuadres.

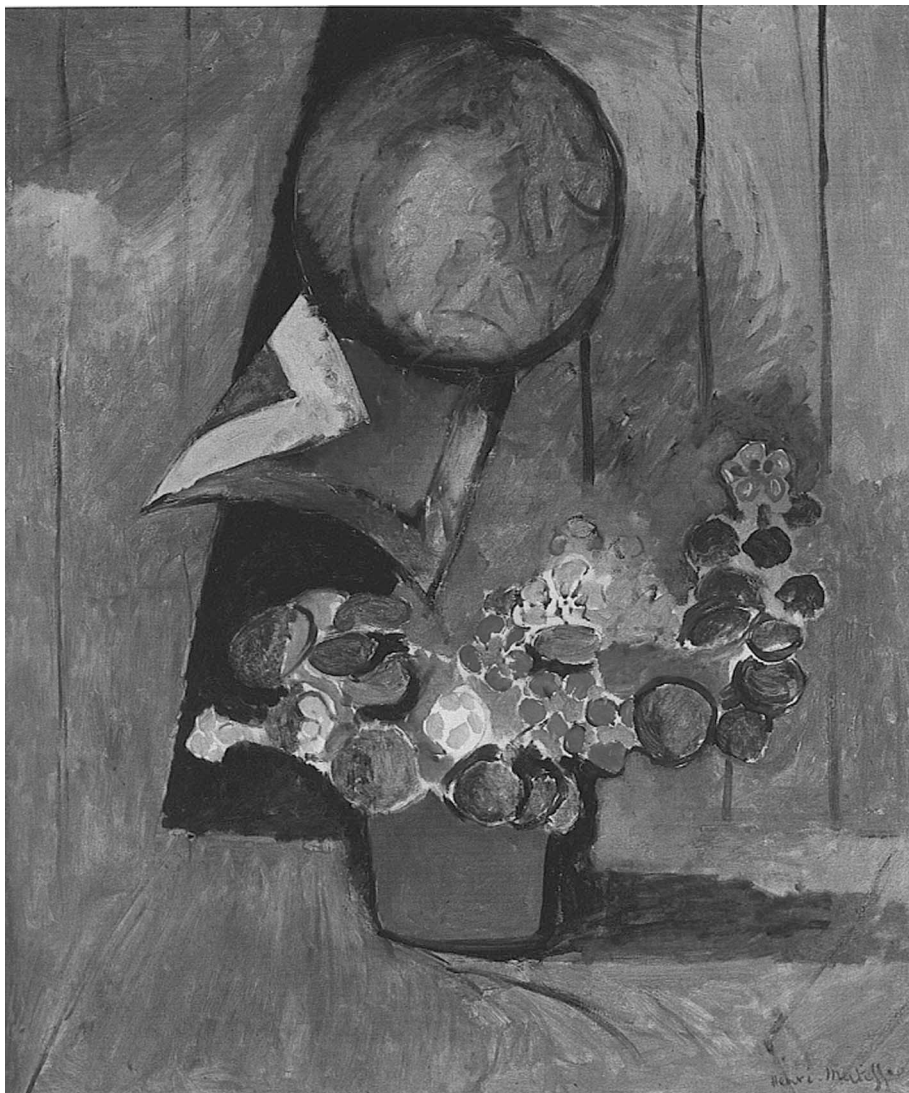




Lám. 6- Matisse, *La española*, 1911. Museo de Bellas Artes, Basilea.



Lám. 7- Matisse, *La familia del pintor*, 1911. Museo del Ermitage, San Petersburgo.  
 Cuando Matisse volvió al domicilio familiar en Issy les Moulineaux, pintó a su señora con un mantón de Manila, posible regalo comprado en Sevilla; y a la familia completa en una escena interior relacionada con las naturalezas muertas de la ciudad hispalense. El singular estudio espacial, resuelto por planos yuxtapuestos a los que se ajustan los volúmenes, es análogo al de *Naturaleza muerta en Sevilla*.



Lám. 8- Matisse, *Flores y cerámica*, 1911. Museo de Bellas Artes, Francfort. La maceta y la planta con flores comparten conceptos, disposición y soluciones formales con la central de *Naturaleza muerta en Sevilla II*. Sólo difiere en la introducción de perfiles negros en los contornos de las hojas de mayor tamaño.



Lám. 9- Matisse, *Taller en rojo*, 1911. Museo de Arte Moderno, Nueva York. La unificación espacial, elevada a su máxima expresión y, con ello, el estilo de Matisse, es consecuencia de un largo proceso, en el que las naturalezas muertas sevillanas tuvieron una clara significación.



Lám. 10- Matisse, *Naturaleza muerta con naranjas*, 1913. Museo Picasso, París. Las líneas de contorno de la bandeja y las frutas, avanzadas en *Flores y cerámica*, en 1911, aportan los primeros rasgos distintivos respecto de las pinturas sevillanas.